

## ¿Mendigo, vendedor ambulante, delincuente, o...músico?\*

### Beggar, Peddler, Criminal, or ...Musician?

Olga Picún

*Instituto de Investigaciones Estéticas,  
Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)*

#### Resumen

A partir de los movimientos urbanos de los años ochenta, la realidad social del músico callejero sugiere una reconversión. Esto coincide con un aumento de la capacidad de agencia, a través de la cual el músico no sólo propone estrategias alternativas y no hegemónicas de transmisión de conocimientos musicales, promoción, difusión y comercialización de la música, sino incide en la construcción de espacios de socialización urbana, donde la solidaridad juega un papel significativo. Sin embargo, esta reconversión social no modifica completamente la ambigua imagen del músico callejero, asociada –entre otras posibilidades– a la mendicidad. Por otra parte, la creciente reducción del marco legal y el control más estricto y eficiente del espacio público por las administraciones locales, en ciudades con tendencia a centrarse en los servicios, involucran a los músicos callejeros en el desarrollo de conflictos diversos. El propósito de este trabajo es, precisamente, explorar la naturaleza de tales conflictos en Barcelona, Buenos Aires y Ciudad de México, partiendo de situaciones de represión, protesta o toma de posición pública, a cargo de distintos actores.

**Palabras claves:** músico callejero, conflicto, espacio público, Barcelona, Ciudad de México, Buenos Aires.

#### Abstract

Since the urban movements of the 1980s, the presence of street musicians suggests a social transformation. This transformation coincides with an increase in the busker's capacity for agency, through which street musicians not only offer alternative strategies and non-hegemonic ways of transmitting musical knowledge and promoting, distributing and marketing music; they also influence the construction of urban social spaces in which solidarity plays a significant role. However, this does not completely transform the ambiguous image of the busker, which remains associated with mendicancy, among other possibilities. Moreover, stricter laws and more efficient policing of public space by local governments in cities with a tendency to focus on services involve buskers in a variety of conflicts. This paper explores the nature of these conflicts in Barcelona, Buenos Aires and Mexico City, focusing on situations of repression, protest or confrontation in which different social actors are involved.

**Key words:** busker, public space, conflict, Barcelona, Mexico City, Buenos Aires.

\* Este artículo se enmarca en la investigación realizada para la tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas de la Universidad Autónoma Metropolitana de México.

## Introducción

En la calle del Olí promoviósse, á las once de la mañana de ayer, un escándalo con acompañamiento de música. Dos trovadores callejeros daban vueltas, con un entusiasmo digno de mejor causa, al manubrio de un piano, cuando fueron sorprendidos por un guardia municipal. El representante de la primera autoridad local, poco dado por lo visto á la filarmonía, y escudándose en que las Ordenanzas municipales prohíben esos conciertos al aire libre, amonestó á los dos jóvenes organilleros, invitándoles á que se fueran con la música á otra parte. No se lo dijo á sordos el guardia municipal; los dos músicos errantes, tomaron tan á pecho las amonestaciones de que eran objeto, que, dando rienda suelta á sus instintos melómanos, contestaron á las exhortaciones de aquél disparándole á boca de jarro una colección de mazurcas y de schottichs. Los vecinos de la calle intervinieron también en la jarana, tarareando algunos aires populares. Al fin terminó el jolgorio, incautándose el guardia municipal el cuerpo del delito musical, que fue llevado á San Felipe Neri.<sup>1</sup>

El conflicto por el uso o apropiación del espacio público ha devenido en un aspecto inherente al músico callejero, como consecuencia de los procesos de regulación en las ciudades modernas occidentales. En este contexto, el repliegue hacia el mundo privado o hacia nuevos espacios semipúblicos (cafés, teatros, salones y tiendas departamentales) de una burguesía que internaliza normas de comportamiento dirigidas a la autocensura, incide en la decadencia del espacio público como lugar de socialización (Montesino González 2002). Al mismo tiempo se produce el abandono de las zonas centrales e históricamente significativas de la ciudad que, al transformarse en el lugar de residencia de sectores subalternos, desestimula el desarrollo de políticas públicas de preservación. De esta manera, la consecuente progresiva degradación estructural del espacio, en un marco de políticas socioeconómicas tendientes a aumentar la desigualdad y la exclusión de los sectores menos favorecidos, se convierte en un símbolo arbitrario de la degradación social del entorno.<sup>2</sup>

Durante este proceso se construye y consolida un imaginario sobre el músico callejero, del cual quedan algunos resabios. Las crónicas periodísticas –en ciertos casos hasta de los años setenta– muestran la condición de pobreza y marginalidad de este actor, a través de una imagen que en las últimas décadas comienza a ser socialmente revertida, si bien en forma parcial. Veamos cómo el referido imaginario se pone de manifiesto en una crónica de la ciudad de Barcelona, publicada por Mario Verdaguer en 1931:

El hombre de la barba está sentado en un banco de la Gran Vía. Tiene sobre sus rodillas una cazuela de aluminio y en su mano huesuda, de un color ocre, hay una cuchara de palo. El hombre come reposadamente, de un modo solemne, acariciado por el sol de la primavera que dora las fachadas de las casas y se liquida en resplandores fluidos entre las hojas tiernas y violentamente verdes de los plátanos. A su lado, sobre el banco, yace la trompa;<sup>3</sup> una trompa imponente, retorcida como una hidra [sic], que antes fue de oro y que ahora las lluvias y la miseria, han convertido en una cosa verdosa, mate, que no se despierta más que para gemir. Hace más de treinta años que el hombre y su trompa viven

<sup>1</sup> Ver *La Vanguardia* (1894, 8 de octubre).

<sup>2</sup> A partir de los años sesenta los estudios urbanos dan cuenta de esta situación, a través de las nociones de pérdida o crisis, como signo de deterioro, desnaturalización, inseguridad o inaccesibilidad del espacio público. Los trabajos de Delgado (2007), Giglia (2003) y Signorelli (2004) señalan este aspecto.

<sup>3</sup> También denominada *tuba*.

juntos, en perfecta armonía, en su deambular de vagabundos urbanos. Esa trompa retorcida, abollada como una cacerola vieja, es el complemento indispensable de ese músico callejero; si perdiese su trompa, perdería su modo de vivir; ella le alimenta con sus gemidos, ella clama por él.

En *Tipos populares de la ciudad de México* el periodista Ricardo Cortés Tamayo (1974: 66) describe de forma similar a un músico callejero característico de la época: “Llanamente el violinista que lo es sin serlo ni saberlo. [...] La bronca miseria, el atril. En fin un modo que se antoja hecho para la dignidad de pedir de comer sin el agravio de la limosna”. En México esta imagen convive en nuestros días con el señalado perfil, que apunta claramente a la reconversión social del músico callejero, cuestionando así la condición de artista del primero. Sin duda, en un ambiente de recuperación del espacio urbano por parte de las administraciones locales, que incluye la reapropiación de los centros históricos por aquella burguesía replegada al mundo privado o semipúblico, los conflictos más recientes, de o con los músicos callejeros, exceden las formas de control del mismo, aunque se expresan, al menos parcialmente, en ellas. Pero ¿en qué medida estos conflictos se nutren de componentes del mencionado imaginario colectivo? ¿Cómo inciden tales componentes en la resignificación del imaginario y cómo actúan en el desarrollo de conflictos? ¿Se encuentra comprometida la legitimidad del músico callejero?

El trabajo que aquí presento explora la naturaleza de los conflictos que involucran a músicos callejeros, utilizando como referente casos recientes, ocurridos en las zonas céntricas de tres grandes ciudades, afincadas o con tendencia a la postindustrialización: Barcelona, México y Buenos Aires. La importancia de presentar estos casos es que permite tomar contacto con realidades urbanas complejas, contradictorias, así como con los discursos que sobre ellas y los actores del espacio público –en particular el músico– se construyen desde diferentes sectores de la sociedad. El tomar contacto con estas realidades y discursos, que trascienden la música misma como constructora del espacio urbano, factor de cohesión social o detonante de la memoria colectiva, entre otras posibilidades,<sup>4</sup> permite centrarnos en los resultados de la permanencia –por motivos que no se llegan a exponer en este trabajo– de fragmentos de aquel imaginario común, que se resiste a los cambios, actuando dialécticamente con los referidos procesos urbanos hacia o en el marco de la postindustrialización.

Finalmente cabe señalar que los resultados que analizaré se basan en un extenso y amplio trabajo de campo en las ciudades de Barcelona y México, así como en la observación de los músicos callejeros en otras ciudades (Londres, París, Madrid, Montevideo, Buenos Aires). La etnografía es articulada con la dimensión histórica, a partir de un conjunto de fuentes que incluye la prensa desde finales del siglo XIX a la actualidad, normativas, ordenanzas y reglamentaciones sobre el uso del espacio público, la contaminación sonora y el comercio en la vía pública, leyes sobre la penalización de la mendicidad, leyes migratorias, cine semidocumental y de ficción, entre otros documentos. Esta diversidad tiende a subsanar, al menos parcialmente, lo poco que se ha escrito sobre este actor social, tanto en el ámbito de la Musicología como de las Ciencias Sociales.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Este trabajo no refiere la música en las ciudades o las ciudades como productoras de música, sino el músico callejero como actor social subalterno, visto en relación a otros actores del espacio público y con independencia de las individualidades.

<sup>5</sup> Todo este trabajo queda reunido en el volumen *La mala hierba. Músicos en la ciudad*, que publicará próximamente la Universidad Autónoma Metropolitana de México junto con un audiovisual. El audiovisual contiene actuaciones de veintiocho de los grupos o solistas registrados en las ciudades de México y Barcelona, y fragmentos de trece entrevistas a músicos callejeros, realizadas en ambas ciudades, entre 2006 y 2011.

### **Barcelona: la negociación del espacio público**

Los problemas en Barcelona por el uso del espacio público, en tanto escenario de trabajos informales, no son nuevos y, como vimos, los músicos callejeros eran noticia ya en el siglo XIX. La confrontación con la guardia municipal, las quejas de los vecinos por el ruido o las expresiones de apoyo a la música de las calles se constituyen en parte de una dinámica relacional histórica. Esta dinámica acompaña procesos urbanos tendientes a aumentar el control del espacio por las instancias de gobierno local y, concomitantemente, a disminuir las posibilidades de ejercer la autorregulación social. Sin embargo, en la medida que las ordenanzas y normativas que aluden al músico no contemplan sus intereses, necesidades o expectativas económicas, las actuaciones en la vía pública dependen de una periódica negociación con diferentes actores sociales y de la arbitrariedad de algunos de ellos. De esta manera, en un contexto donde los ciudadanos asignan un alto grado de responsabilidad a la regulación política, se introduce la autorregulación social como un componente espontáneo de las relaciones en el espacio público, incluso, cuando la contraparte es la guardia pública.

La negociación que lleva a cabo el músico con la autoridad tiene como fin el acceso y la permanencia en el espacio público, ante lo reglamentado o no permitido en la dimensión simbólica del mismo.<sup>6</sup> Es importante señalar que esta posibilidad de negociar no es una opción en todo momento. Existen periodos de tensión entre la administración local y los músicos, en los que la negociación cotidiana se ve afectada. Las alteraciones producidas en este sentido se manifiestan en la disolución de acuerdos tácitos y en la aplicación sorpresiva de sanciones. En el año 2006, por ejemplo, un medio informaba acerca de los problemas surgidos a partir de la aprobación de la *Ordenança de mesures per fomentar i garantir la convivència ciutadana a l'espai públic de Barcelona* (2005), en tanto la acción de recibir dinero del público estaba siendo entendida como mendicidad:

Parece difícil considerar que unos músicos peatonales sean pordioseros, pero así parece ser que se interpreta la última orden del Ayuntamiento de Barcelona destinada a prohibir la mendicidad y la prostitución por las calles de la ciudad. [...] la última normativa barcelonesa provoca que los municipales confisquen los instrumentos de los músicos, quienes deben pagar una multa de 120 euros para poder liberarlos. El “crimen” de los músicos peatonales –los archiconocidos “buskers”– es que dejan abierta la caja del instrumento por si algún transeúnte, agradecido por el cambio sonoro de la calle en que interpretan sus melodías, se digna a depositar unas monedas.<sup>7</sup>

Efectivamente, en una entrevista, hasta ahora inédita, el gestor del proyecto *Música al carrer a Ciutat Vella*<sup>8</sup> manifiesta la posición de las instancias de gobierno frente a la posibilidad de que el músico reciba dinero del público o ponga a la venta fonogramas con sus propias grabaciones:

---

<sup>6</sup> La dimensión simbólica del espacio público se refiere al conjunto de normas que rigen su acceso y utilización.

<sup>7</sup> Ver Mas i Usó (2006).

<sup>8</sup> Este proyecto constituye una normativa –promulgada en enero de 2005– que regula la actividad de los músicos del Distrito, en cuanto a días, horarios, lugares y condiciones de las actuaciones en la vía pública. Desde hace varios años existe en Barcelona también una regulación de los músicos del metro (TMB), cuyo modelo se encuentra en lo realizado en el metro de París (RATP) desde 1997, año en que se crea el *Espace Métro Accords* (EMA), estableciendo un sistema de concursos para acreditar a los músicos que pretenden actuar en este entorno. Sin embargo, es necesario puntualizar que la situación en el espacio público es mucho más compleja por los múltiples y prácticamente incontrolables usos posibles, así como por colindar con lugares de uso habitacional o comercial, diferencias sustanciales con el entorno del metro: un espacio funcional poco atractivo y, a la vez, más controlable.

Les permite tocar. Ellos van a sacar dinero. (Lógicamente.) Si la gente les da dinero (porque están tocando y les da dinero) es una forma de “mendicidad” (entre comillas), que no lo es. El Distrito no lo cree. Pero se está ganando un dinero, a ver... no ilegal, pero es un dinero que no existe. [...] Si quieres vender pendientes o algo así, tú tienes que comprar el tenderete, y para ponerlo en la calle tienes que pagar un dinero. Con los músicos no pasa eso. Entonces, ¿cómo ganan ellos dinero? Vendiendo CDs. Claro, vender CDs sin pagar el impuesto correspondiente se considera venta ambulante. Y la venta ambulante está prohibida.<sup>9</sup>

Aun así, el aspecto económico termina siendo más negociable frente a la contaminación sonora, que parece generar, en forma concreta, la música por ellos interpretada. Precisamente, el entrevistado insiste en que el mayor problema se encuentra en las innumerables quejas interpuestas por vecinos y comerciantes a raíz del ruido; y puntualiza: “Cuando ellos [las autoridades del Distrito] hablan de denuncias o de quejas no son cuatro vecinos, a mí me han enseñado folios enteros”. La inexistencia de un marco legal capaz de habilitar al músico para desempeñar su labor en la vía pública, según los históricos motivos que lo llevan a las calles, a partir de los cuales propone una economía alternativa e independencia laboral, y la ineludible sonoridad de la música son factores de incidencia en la subalternidad de este actor, en cuanto se integran al imaginario colectivo como aspectos relevantes.

Revisemos el siguiente caso. En junio de 2009 se produce una situación de conflicto y ruptura de la negociación cotidiana, tras prohibir el uso de amplificadores en todo el Distrito y la orden de confiscar estos aparatos sin notificar previamente a los músicos. Hasta esos momentos la amplificación estaba prohibida únicamente por las ordenanzas generales de Barcelona, es decir, no había una interdicción explícita en la normativa para Ciutat Vella, lo cual posibilitaba la negociación. Por otra parte, si bien la amplificación no siempre constituye un agregado opcional a la sonoridad de un instrumento musical, sino el componente que lo hace audible, la utilización de un aparato de este tipo se asociaba en ciertos casos a un aumento de los decibeles de la música por encima de lo reglamentado. De manera que, a partir de una nueva orden como consecuencia de un aumento de quejas por el *ruido musical* en Ciutat Vella, la Guàrdia Urbana ejerció la violencia hacia los músicos mediante el retiro de acreditaciones, confiscando amplificadores e instrumentos musicales y multando a los intérpretes ante el menor indicio de incumplimiento de la normatividad.<sup>10</sup> Incluso, algunos músicos se refirieron en las entrevistas, realizadas durante el trabajo de campo, a la interrupción de las actuaciones sin motivos aparentes.

Esta situación detonó la protesta del colectivo, así como la búsqueda de instancias de negociación con las autoridades del Distrito. Dicha protesta comenzó un mes después y consistió en una movilización con el propósito de informar a los medios y solicitar el apoyo de residentes y turistas, a través de una campaña de recolección de firmas, durante los meses de julio a septiembre. Parte del colectivo montó escenarios simbólicos con carteles e instrumentos musicales, en puntos problemáticos del Barri Gòtic (Pl. Cucurulla y Bisbe) y en Portal de l'Àngel, los días 22 y 25 de julio, dirigidos a mostrar la represión. Los carteles escritos en español, catalán e inglés contenían las siguientes leyendas: “Músicos de la calle en peligro de extinción” y “Apoyo a los

<sup>9</sup> Entrevista a Carles Baró (2009), gestor del proyecto *Música al carrer a Ciutat Vella*. A no ser que se indique lo contrario, las entrevistas fueron realizadas por Olga Picún.

<sup>10</sup> En un principio no se supo quién había dado esta orden. Posteriormente, Iztiar González, en ese entonces Regidora de Ciutat Vella, asumió la responsabilidad de este hecho. Además del desconcierto en gran parte del colectivo de músicos y las confrontaciones internas, esta decisión tuvo otras consecuencias directas e inmediatas, entre ellas, la desintegración del trío Guitarras Nocturnas, que desde hacía varios años actuaba en el Barri Gòtic.

músicos de la calle”. Un aspecto a destacar es que las opiniones de los músicos del colectivo, respecto del conflicto, se mostraron divididas. Algunos interpretaban esta medida como una acción encaminada a comprometer la presencia de la música en las calles, mientras que otros la entendían como una respuesta a las quejas de los vecinos y de los propios músicos por el incumplimiento de la normativa en casos concretos, asumiendo de este modo la responsabilidad del colectivo en el conflicto. Veamos el tono de dos de estas opiniones:

Los músicos callejeros están sufriendo un momento de mucha violencia por parte de las autoridades, que significa una contradicción porque han dado permisos a varios músicos – aquí en Barcelona– de tocar en la calle, incluso con amplificación hasta cierta medida de volumen, con respecto al lugar, al sitio y la hora. Entonces, los músicos están siguiendo todo esto, todas las normativas, pero igualmente las autoridades han tomado una orden nueva que dice que no se puede utilizar amplificación. ¿Qué significa? Que no podemos tocar. Y entonces nosotros hemos seguido tocando y a muchos les ha tocado multas, doble multas por cada músico, que caen por ahí alrededor de los cuatrocientos euros. A algunos les han quitado los amplificadores, que valen un montón de pasta, y también los instrumentos. [...] Entonces es una ruina. Para un músico que trabaja en la calle que tampoco gana tanto, es una ruina. Y sin tu instrumento tampoco puedes generar ya más trabajo.<sup>11</sup>

La música en la calle no la han prohibido, lo que han dicho es “fuera amplificación”. ¿Por qué? Porque se ha abusado de la amplificación. Si no se hubiera abusado de la amplificación, no hubiera pasado nada. [...] Yo hablo normalmente por la Catedral. La Catedral es un entorno en que hay una acústica muy buena, muy buena. [...] El problema es que si dicen “amplis sí”, habrá gente que abusará del amplificador. [...] Autogestión es (y esto tampoco se aprende el primer día) estar en la calle y saber estar en la calle. Porque hay gente que está en la calle y dice “esto es mío”, “esto es al albedrío”, “hago lo que quiero”, “pongo el volumen que quiero”. [...] Una cosa es hacer música y otra cosa es poner un volumen que molesta a los vecinos y molesta a los propios compañeros. [...] Esto tiene que ser un acto de conciencia a nivel individual, de cada uno. Y si eso funciona, colectivamente funcionará.<sup>12</sup>

El músico callejero es sólo uno de tantos actores que negocian con más o menos éxito –y a distintos niveles– el acceso y la permanencia en el espacio público, ya sea en el terreno de acción o en términos de la dimensión simbólica (legal). En el marco de gestación del referido conflicto por los amplificadores, las cadenas de tiendas del Corte Inglés y FNAC montaban el *Día de la Música* (21 de junio) puestos callejeros de venta de discos, cuya única restricción sonora a la música reproducida sin interrupción era la capacidad de las bocinas, que superaban por mucho no sólo los decibeles permitidos para los músicos callejeros, sino las posibilidades de los aparatos por ellos utilizados para amplificar el sonido. El gestor del proyecto *Música al carrer a Ciutat Vella* explica esta aparente contradicción de la siguiente manera:

Qué pasa, claro, la FNAC pone dinero y dice: “Yo quiero aquí este trocito para poner un stand para vender CDs, libros...” “Vale, es tanto”. “Toma, vale”... Es la gran diferencia, los otros dicen: “Yo quiero tocar”.<sup>13</sup>

Las posibilidades, el ámbito de la negociación, así como los términos<sup>14</sup> y el

<sup>11</sup> Entrevista a María (2009), cantante del grupo Sarsalé.

<sup>12</sup> Entrevista a Joan Maria Solè (2009), guitarrista.

<sup>13</sup> Entrevista a Carles Baró (2009).

carácter de lo que se negocia revelan las asimetrías socioeconómicas entre los actores con intereses en el espacio público. La ambigüedad del músico callejero ante la administración pública y los componentes arcaicos del imaginario colectivo –que permean la incorporación generalizada de los cambios sociales producidos– se suman en el desarrollo de conflictos a la condición de subalternidad en el propio campo de la música, puesto que actúan en una dimensión psicosocial de la contaminación sonora o del ruido urbano, tan subjetiva como confusa. Si se considera que el aumento desmedido de quejas por el *ruido musical* coincide con la situación producida el *Día de la Música* y se compara con otros casos similares,<sup>15</sup> es plausible concluir que el músico callejero es capaz de objetivar la contaminación sonora musical ocasionada por un conjunto de actores del mundo *formal* socioeconómicamente más legítimos.

### **México: mariachis pirata**

En el marco del último plan de revitalización del Centro Histórico de la ciudad de México el gobierno perredista aplica a los músicos un programa denominado *Regularización, cero crecimiento y apoyo a la prevención del delito por trabajadores no asalariados*. La figura de trabajador no asalariado existe en este país al menos desde comienzos de la década de 1940. En esos años se promulgan varias normativas dirigidas a regular la actividad de limpiabotas o boleros (1941), artesanos y pintores (1944), músicos y cancioneros ambulantes (1944), así como cargadores de número (1945), entre otros. En los años setenta se actualiza el marco legal unificando en un solo reglamento a todos los que se desempeñan laboralmente bajo ese perfil: una persona física que presta, ocasionalmente, a otra física o moral un servicio remunerado, sin que exista entre ambos la relación obrero-patronal, que regula la *Ley Federal del Trabajo*. La reglamentación considera trabajadores no asalariados a los aseadores de calzado, estibadores, maniobristas, clasificadores de frutas y legumbres, artistas de la vía pública, mariachis, músicos, trovadores, cantantes, organilleros, plomeros, hojalateros, afiladores, reparadores de carrocerías, fotógrafos, mecanógrafos, peluqueros, albañiles, reparadores de calzado, pintores, trabajadores auxiliares de los panteones, cuidadores y lavadores de vehículos, así como a los compradores de objetos varios, vendedores de billetes de lotería, publicaciones y revistas atrasadas.<sup>16</sup>

El principal objetivo del reglamento de 1974 es proteger las actividades de estos trabajadores en el Distrito Federal. Establece los requisitos para obtener una autorización de la Dirección General de Trabajo y Previsión Social<sup>17</sup> y enfatiza el derecho de asociación gremial de los trabajadores no asalariados, bajo la denominación de uniones, que funcionan como mediadores, en nuestro caso, entre los músicos y las instancias administrativas. Las uniones deben contar con un mínimo de quinientos miembros con licencia, para ser consideradas como tales. Esto explica la existencia de uniones de mariachis y organilleros, así como la ausencia de una asociación de músicos callejeros independientes –con perfil musical diferente a los anteriores–, que los agrupe

<sup>14</sup> Los términos extrínsecos a la práctica musical y a las políticas culturales de la negociación que realiza el músico callejero constituyen factores que inciden en la permanencia de este músico en la subalternidad.

<sup>15</sup> A pocos días de concluido el *Fórum Universal de las Culturas* (2004) las quejas de los vecinos del distrito de Ciutat Vella por la inseguridad, el uso indebido del espacio público y el deterioro acelerado de algunas plazas a escasos dos años de su remodelación salen a la luz mediante pancartas colocadas en los balcones de las viviendas. Estas pancartas, en las plazas de Sant Josep Oriol y del Pi, son también dirigidas hacia los músicos callejeros: “Prou assentjament musical”; “Això és un barri i no un escenari” (Suñé 2004: 5). En este marco de protestas se aprueba la normativa referida para Ciutat Vella.

<sup>16</sup> Se vea el *Reglamento para los trabajadores no asalariados del Distrito Federal* de 1974.

<sup>17</sup> Adscrita en la actualidad a la Secretaría de Trabajo y Fomento al Empleo del Gobierno del Distrito Federal.



y proteja. La reglamentación establece un conjunto de contravenciones, entre ellas, ofrecer al público sus servicios con insistencia, desempeñar el oficio en estado de ebriedad y estorbar el libre tránsito, lo cual sin lugar a dudas conlleva la estigmatización del músico.<sup>18</sup> Asimismo, la normativa restringe, sin mucho éxito ni control, los lugares de actuación e impone el requisito de vestir el atuendo tradicional del gremio, aprobado por la mencionada Dirección General; naturalmente los músicos aludidos son mariachis y organilleros. Si bien este marco legal representa, en apariencia, una vía de acceso al sistema socioeconómico y al mundo *formal* o *moderno*, la presencia del músico en la vía pública –sobre todo de quienes se desempeñan en forma independiente de los gremios– ha estado sujeta, con mayor o menor éxito, a la autorregulación social, en la medida que en México es ésta la que predomina frente a la regulación política.

En el contexto del mencionado plan de revitalización del Centro Histórico se inicia un complejo y, en varios aspectos, controvertido proceso de regulación y control más estrictos de ciertos usos del espacio público y de los trabajadores no asalariados. Este proyecto inicia en 2001 con la creación del Consejo Consultivo para el Rescate del Centro Histórico, integrado por 125 miembros (comerciantes, artistas, restauradores, arquitectos, empresarios) y del Comité Ejecutivo presidido por el poderoso empresario Carlos Slim.<sup>19</sup> Una de las principales acciones del proyecto, a parte de la recuperación de edificios históricos y renovación del equipamiento urbano estructural y decorativo del perímetro A,<sup>20</sup> fue la instrumentación de un plan de reubicación de los vendedores ambulantes,<sup>21</sup> consolidado en 2007. Destaco que en el marco de este plan se produjeron situaciones de intimidación y desalojo de músicos callejeros no agremiados.

En el año 2004, durante los festejos del *Día de la Música* (21 de noviembre) en este país, un reportaje a integrantes de los conjuntos que actúan regularmente en la plaza Garibaldi –lugar emblemático del mariachi–,<sup>22</sup> considerados los profesionales en el desempeño de esta labor musical, aludía a un conflicto de sobrepoblación, propiciado fundamentalmente por quienes se apostaban a lo largo del Eje Central Lázaro Cárdenas, con el propósito de ofrecer sus servicios.<sup>23</sup> Según los entrevistados, los mariachis que no constaban en el registro para actuar en la plaza Garibaldi –es decir, los *ilegales*– no sólo eran los responsables de esta sobrepoblación, sino de violar los tabuladores establecidos, contribuyendo así a desvalorizar la profesión. Los músicos también denunciaban la trasgresión de un componente tradicional del mariachi, que es la contratación directa en la plaza, debido a la existencia de locales para tales efectos en distintas zonas de la ciudad (González 2004).

Este conflicto influyó en el desalojo de los mariachis del Eje Central y en una nueva regulación de los conjuntos de la plaza Garibaldi. En efecto, la Secretaría de Trabajo y Fomento al Empleo del Distrito Federal procede, en el año 2007, al

<sup>18</sup> Se vea el *Reglamento para músicos y cancioneros ambulantes, no asalariados, del Distrito Federal* de 1948.

<sup>19</sup> Sobre Carlos Slim Helú se vea Morán (2009).

<sup>20</sup> El perímetro A del Centro Histórico congrega, además de la mayor parte de los edificios históricos, el sector financiero, comercial y turístico. Como era de esperarse, la especulación inmobiliaria y la apropiación por el sector privado, con la anuencia de los gobiernos y bajo un aureola de generosidad, se objetivó en una asociación de capital variable creada por el propio Slim, con el nombre Centro Histórico de la Ciudad de México (CENTMEX), cuyos inmuebles adquiridos en el perímetro A aumentaron en tres años un 58% su valor neto.

<sup>21</sup> En la medida que no existe un marco legal específico este reglamento también regula, al menos parcialmente, a la multitud de vendedores ambulantes, que se instalan en la vía pública. Este sector de no asalariados tiende a ejercer un monopolio excluyente del espacio público, lo cual representa un obstáculo para la autorregulación social de los usos del espacio.

<sup>22</sup> Aunque esta plaza se ubica fuera del perímetro A, integra el denominado corredor turístico Bellas Artes-Garibaldi, sobre el Eje Central Lázaro Cárdenas.

<sup>23</sup> Se considera un servicio porque se establece un acuerdo previo, en cuanto a costos y condiciones, entre el músico o grupo musical y quien lo contrata. No obstante, es importante destacar que esta es una característica propia del mariachi y, por lo general, no se aplica para otros músicos callejeros.



empadronamiento de mil quinientos músicos para actuar en la plaza Garibaldi, mediante una acreditación renovable anualmente. Los objetivos de la regularización son, paradójicamente, los mismos que para el caso de los cuidadores y lavadores de vehículos: el cero crecimiento del padrón y evitar la delincuencia, en este caso, por parte de los músicos. Es decir, se produce una homologación, mediante la categoría de no asalariado, de prácticas esencialmente diferentes y obviamente con consecuencias distintas en caso de un mal ejercicio. La apropiación generalizada, ineludible y coercitiva de la vía pública por los cuidadores de vehículos –sin duda en condiciones de marginalidad– se encuentra muy lejos de la contratación de un conjunto musical para una serenata, en tanto no supone ni obligación ni coerción alguna. Además, siempre ha existido la posibilidad en Garibaldi de disfrutar del espacio y de la música gratuitamente.

Es en este contexto de regulación donde se tienen las primeras noticias del programa *Garibaldi Seguro*, propuesto por el Consejo Ciudadano de Seguridad Pública y Procuración de Justicia del Distrito Federal,<sup>24</sup> bajo el lema “Protejamos Garibaldi, si ves o sabes algo denuncia al 55335533”, y cuando la prensa se refiere a los mariachis no empadronados como músicos-pirata.<sup>25</sup> Este programa se acompaña de la remodelación de la plaza: los trabajos se inician en el año 2008 y finalizan en el 2010, para los festejos del Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución.

El resultado es el diseño de una plaza dura con características de parque temático y la deconstrucción del espacio simbólico y funcional. El pórtico techado, donde, resguardados del sol y la lluvia, los mariachis realizaban sus tertulias, a la espera de ser contratados, fue retirado. En su lugar se construyó un edificio de cristal con tres pisos, para albergar el Museo del Tequila y el Mezcal. A pocos metros de la entrada, en dirección al interior de la plaza, aparece reubicado en una vitrina el tradicional altar de Santa Cecilia, patrona de los músicos. El quiosco y los bancos de hierro fueron retirados, y el espacio pasó a ser presidido por el cemento en bancas y jardineras con agaves. Las esculturas que rodeaban el quiosco se encuentran ahora a los lados de la peatonal República de Honduras, con origen en la plaza, denominada Paseo de las luminarias de la música mexicana. La remodelación se asocia a un aumento de la fuerza pública, con sus transportes aparcados en el interior. Las opiniones de vecinos y músicos coincidieron en una valoración negativa de lo efectuado por el gobierno del Distrito Federal, con frases como: “No-o, antes era más bonita”, “Antes estaba mejor ¿no?”, “Ni el piso que pusieron sirve”, “Ni a los turistas les gusta”, “Ellos siempre hacen lo que quieren”.

Concluida la remodelación se lleva a cabo una actualización del padrón de músicos de la plaza, siempre bajo la figura de trabajador no asalariado, y se otorgan dos mil credenciales más. En el acto de entrega simbólica de estas credenciales *de autenticidad*, el titular de la Secretaría de Trabajo y Fomento al Empleo, Benito Mirón, además de hacer hincapié en el cero crecimiento y la prevención del delito por parte de los músicos, señala la importancia de las mismas, en tanto este marco legal ofrece, por sí mismo, las garantías de un *servicio confiable* al turista.<sup>26</sup>

Si se considera que el número de mariachis desalojados del corredor turístico Bellas Artes-Garibaldi, más los que actuaban en la plaza, difícilmente sobrepasara el centenar, y que la regulación habilita a 3.500 músicos para ejercer su labor en dicho

<sup>24</sup> Creado en 2007 por el sector empresarial turístico en un acuerdo con el Gobierno del Distrito Federal. Se constituye como un órgano civil autónomo, destinado a generar mecanismos de denuncia ciudadana y a proponer e implementar programas relativos a la seguridad pública y procuración de justicia.

<sup>25</sup> Ver *El Universal* (2007, 9 de septiembre).

<sup>26</sup> Ver *Noticias de tu ciudad* (2010, 10 de octubre).

espacio, los objetivos del programa se muestran confusos. De lo que no hay dudas es que este programa de regularización masiva de trabajadores no asalariados –que según el Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, ascienden a 117.000 en el Distrito Federal–,<sup>27</sup> integrados desde los años setenta a la población económicamente activa, contribuye a elevar las tasas de ocupación, lo cual en términos políticos significa creación de fuentes de empleo. Sin embargo, me interesa enfatizar aquí cómo adquiere legitimidad un discurso políticamente cuestionable, que propone la aplicación de restricciones a las prácticas musicales de un personaje emblemático, al que además presupone delincuente, en la medida que no genera ningún tipo de crítica o denuncia pública por parte del gremio o la prensa. Muy por el contrario, cuenta con la complicidad de ambos.

Por otra parte, la tendencia marcada por el ya obsoleto *Reglamento de trabajadores no Asalariados* de los años setenta se descubre en los estudios antropológicos sobre la ciudad de México, en tanto recuperan la característica imagen del músico callejero de la época, la cual permanece, como ya se dijo, en el imaginario colectivo. En una tipología de las formas de comercio ambulante en esta ciudad, los criterios de clasificación utilizados corresponden a las modalidades de transacción, el lugar preciso, la situación del vendedor y el cliente, y los productos y servicios ofrecidos. De esta manera el músico callejero integra junto con otras dos figuras, el mendigo y el vendedor ambulante, la intersección entre la categoría de ambulante de la acera y “otros productos o servicios” (Monnet, Giglia y Capron 2007: 11, 12). Esta tipificación, al fundamentarse en dos variables principales, desdibuja las diferencias sustanciales entre estos tres actores. El mendigo no ofrece producto o servicio alguno. El músico, si bien ofrece un producto simbólico, la transacción comercial ocurre únicamente cuando el espectador compra un fonograma, y el servicio se constituye sólo cuando existe un acuerdo previo. Es decir, la audición de la música en la vía pública no está supeditada al intercambio económico.

Una consecuencia para nada desestimable de esta categorización es que produce una neutralización de las particularidades como músico, en tanto lo integra, sin más, junto a vendedores, lava coches o mendigos, al espectro de actores del espacio público, que ofrecen productos o servicios, o se benefician económicamente ejerciendo la mendicidad. Por tal motivo, dicha categorización no contempla los componentes subjetivos que entran en juego en las dinámicas de interacción e intercambio social que el músico potencializa en el espacio público, un aspecto sin duda relevante para vislumbrar las diferencias con otros actores presentes en dicho espacio. No se trata de conceder al músico –a todo músico– el carácter de genio incomprendido, extravagante o bohemio, sino de observarlo en tanto actor social inserto en ámbitos y modos de producción, circulación y recepción artística, sean residuales, dominantes o emergentes.<sup>28</sup>

### ***Buenos Aires: ruidos molestos***

Si bien ha sido una constante histórica la exclusión de los músicos callejeros de los beneficios de las políticas públicas y de la industria cultural, en el caso de Buenos Aires la prensa no revelaba signos de conflicto con la administración pública, más que los derivados de la represión a que había estado sometida la sociedad argentina durante la dictadura militar (1976-1983). En el año 2009, la prensa destaca un aumento del

<sup>27</sup> La población del Distrito Federal es de unos 8.800.000.

<sup>28</sup> Para profundizar en las categorías residual, dominante y emergente ver Williams (1981).

número de músicos que, por distintas razones –sobre todo económicas o vinculadas con la falta de acceso a otros espacios– actúan en las calles céntricas de Buenos Aires. Y puntualiza un medio: “La respuesta del público es tal que caminar por la peatonal después de las 18 es una prueba de obstáculos” (Ferrara 2009).

Paralelamente se observa el inicio de un conflicto con la administración pública, que se manifiesta en el desalojo de las calles y en el requisamiento de los instrumentos, así como en el eventual encarcelamiento de los músicos. El Sindicato Argentino de Músicos publica en varios medios un desplegado con el título “Macri reprime a los músicos callejeros”. Este desplegado denuncia varios casos ocurridos en 2010, donde la violencia de la policía hacia los músicos se fundamenta en el Artículo 82 del *Código Contravencional*, aprobado en 2004 con carácter de ley. Dicho artículo, referido a la contaminación sonora, integra un capítulo que regula el uso del espacio público y privado:

Quien perturba el descanso o la tranquilidad pública mediante ruidos que por su volumen, reiteración o persistencia exceden la normal tolerancia, es sancionado/a con uno (1) a cinco (5) días de trabajo de utilidad pública o multa de 200 (\$200) a un mil (\$1.000) pesos. [...] No constituye contravención el ensayo o práctica de música fuera de los horarios de descanso siempre que se utilicen dispositivos de amortiguación del sonido de los instrumentos o equipos, cuando ello fuera necesario.<sup>29</sup>

Esta norma convive con otros mecanismos de control de artistas callejeros, que la administración local desarrolla en las últimas dos décadas. En 1993, la Municipalidad de Buenos Aires promulga un decreto dirigido a regular las actividades de “músicos ambulantes, actores, mimos y otros similares”, que permanece vigente. Este decreto señala que las actuaciones de los artistas están supeditadas al cuidado de los espacios utilizados, a no usar aparatos de amplificación del sonido y a un horario según la época del año (10:00 a 19:00 horas en invierno o hasta las 21:00 horas en verano).<sup>30</sup> Asimismo recupera otro decreto de 1990, referido a la creación de un registro de artistas callejeros, a cargo de la Dirección General de Acción y Promoción Cultural, perteneciente a la Secretaría de Educación y Cultura.<sup>31</sup> Sin embargo, la condición de ruido molesto, que plantea el *Código Contravencional*, asociada a la arbitrariedad de quienes aplican la ley, parece predominar frente a los demás mecanismos de regulación de las actividades de los músicos callejeros.

Como señalé, son varios los grupos musicales que en los últimos años han sido desalojados de las calles, con fundamento en el incumplimiento del Artículo 82, expresando así las contradicciones entre una normativa que coloca al músico en el dominio de la Secretaría de Educación y Cultura y los operativos a que se somete por ruidos molestos. En enero de 2010 la Policía Federal expulsa de su habitual lugar de trabajo en el barrio San Telmo a la Orquesta Típica Ciudad Baigón, que desde el año 2007 contaba con un permiso para actuar, renovable anualmente. A comienzos de 2009, con el argumento de un proyecto de obras en el marco del programa *Prioridad del Peatón*, se le niega a esta orquesta el permiso anual (Ilama 2010). En marzo del mismo año la policía confisca los instrumentos a un cuarteto de jazz.<sup>32</sup> Un tercer caso, que pone en evidencia cómo la peatonal Florida, considerada por décadas un espacio representativo de expresión del arte callejero, se transforma en un ámbito de represión, es el de Hermanos del León. Relata un medio:

<sup>29</sup> Se vea el Artículo 82 – *Ruidos molestos* (Ley n° 1472/04).

<sup>30</sup> Se vea el Decreto n° 1239/MCBA/93.

<sup>31</sup> Se vea el Decreto n° 2204/MCBA/90.

<sup>32</sup> Ver *Músicos y Artistas Callejeros* (2010, 10 de mayo).

Una violenta represión se desencadenó este mediodía en plena calle Florida, cuando oficiales de la Comisaría 2da fueron a desalojar a un grupo de músicos de reggae que todos los días hacen de la peatonal el escenario de su arte. Según explicó a Perfil.com un testigo, los forcejeos y la represión estalló cuando la policía fue a pedirles documentos a los integrantes de “Hermanos del León” en pleno show, y cuando se resistieron a ser desalojados empezaron a reprimirlos a palazos. En la comisaría desmintieron que haya habido un incidente. “No se detuvo a nadie”, dijeron. Ante la insistencia de este medio, reconocieron que hubo un operativo por “ruidos molestos”. Estos “ruidos molestos” no eran otra cosa que la música que tocaban los “Hermanos del León” a la gorra, para un centenar de peatones. El público reaccionó y comenzó a insultar a los oficiales.<sup>33</sup>

Quienes comentan esta crónica revelan perspectivas encontradas respecto de las prácticas de los músicos callejeros. Algunos comentarios plantean una tibia defensa del músico, mientras que en el caso de valoraciones negativas sorprenden tanto la convicción como el tono violento y descalificativo, lo cual no es una exclusividad de Buenos Aires. Veamos ejemplos de una y otra postura:

Esta banda es excepcional y lo único que hace es alegrarle el mediodía a todos los oficinistas que salimos a despabilarnos por Florida para comer un sandwichito de almuerzo! Lo que menos hace es joder!<sup>34</sup>

Lamentable, los que defienden a la fauna zoológica que hoy inunda las plazas, jardines, paseos, calles, etc. Son una plaga y como plaga hay que fumigarlos. Representantes de la cultura de la mugre hoy instalada hasta en las mentes de los defensores de estos estropicios. No hay que tener complejo al momento de limpiar y ordenar la ciudad.<sup>35</sup>

El legislador Fabio Basteiro del partido *Proyecto Sur*,<sup>36</sup> quien sostuvo una reunión con los integrantes de Hermanos del León, denunció lo ocurrido a este grupo de reggae y señaló que los músicos plantean la necesidad de una regulación, con el fin de evitar el abuso de la policía y agrega:

La Policía Federal sigue manteniendo una metodología de mecanismos represivos contra los trabajadores, que es insostenible en un sistema democrático. A su vez, Mauricio Macri, en lugar de proteger a los trabajadores callejeros regulando su actividad, plantea una presunción delictiva de ellos, como lo viene haciendo con los trapitos, limpiavidrios y motoqueros.<sup>37</sup>

Es probable que la avidez de orden, pulcritud, vigilancia y control, que parece obsesionar sobre todo a los sectores dominantes en sociedades occidentales sea vulnerable a la tendencia, a la voluntad y a la necesidad, si se quiere humana, de desarrollar parte de su existencia en el espacio público, estableciendo vínculos solidarios espontáneos, tal como lo demuestran la reacción del público y, en ocasiones, la prensa, ante la represión de los músicos. Sin embargo es factible que tanto los discursos que defienden al músico como los que lo atacan estén permeados por la histórica concepción jerárquica de la cultura, que se desarrolla al mismo tiempo y dialoga con los procesos de institucionalización de la música y del músico, durante la primera modernidad. Estos procesos responden a la construcción de una entidad de

<sup>33</sup> Ver *Perfil.com* (2010, 4 de mayo).

<sup>34</sup> Comentario a la crónica de *Perfil.com* (Ibídem) recogido en Buenos Aires el 7 mayo 2010.

<sup>35</sup> Comentario a la crónica de *Perfil.com* (Ibídem) recogido en Buenos Aires el 5 mayo 2010.

<sup>36</sup> El líder de *Proyecto Sur* es el cineasta Fernando “Pino” Solanas.

<sup>37</sup> Ver *Sección Política* (2010, 5 de mayo).

tradición teórica (Berger y Luckmann 2005), que no sólo cumple las funciones de tipificar las prácticas y los actores, nombrar y definir, sino de constituir jerarquías a través de discursos internalizados por la sociedad como verdades absolutas que, al explicar las prácticas, justifican el orden. Es bajo un supuesto marco de objetividad que se definen las jerarquías de los roles y de los espacios simbólicos. De manera que dicha entidad se encarga de establecer las hegemonías en el campo de la música, en cuanto a las formas ritualizadas de transmisión, que incluyen los recintos para llevarla a cabo, entre otros aspectos, legitimadas –también en la actualidad– por todos los sectores sociales, aun por aquellos que defienden a los músicos callejeros; incluso, también por estos últimos.

Además de estas hegemonías, en el desarrollo de conflictos por el espacio urbano actúan de manera compleja un conjunto de factores extrínsecos a la práctica musical. Desde resabios de aquel imaginario sobre la condición social del músico callejero, que asocian su presencia en las calles a una decadencia del espacio público, hasta el valor simbólico atribuido a este espacio en un momento en el cual es foco de interés por parte de las administraciones locales y por sectores con poder económico.

### *Palabras finales*

No he pretendido proponer un estudio comparativo en el sentido más básico de encontrar semejanzas y diferencias, respecto de los conflictos con el músico callejero en diferentes contextos socioculturales, sino completar una mirada construida a partir de la diversidad sociocultural. Esta mirada pone en relieve el peso del histórico imaginario social, que sirve de excusa para mantener a este actor en la subalternidad, tanto en el espacio social bourdieuiano como en el propio campo de la música. De manera que la referida naturaleza común de los conflictos sobrepasa las particularidades de los espacios socioculturales, y se relaciona en forma más estrecha también con los procesos que están transitando –a su propio ritmo– al menos las tres ciudades abordadas.

Los tres casos comprendidos en este trabajo permiten descubrir elementos comunes en los procesos de transformación, que conducen a las ciudades a centrarse en los servicios. En diálogo con estos procesos, el músico callejero experimenta igualmente transformaciones de relevancia. En efecto, en los últimos años se observan signos de profesionalización de la práctica musical en las calles –entendida como medio de expresión y de vida–, así como de diversificación de las actividades que el músico desarrolla. Ya no se trata solamente de tocar y dejar el estuche del instrumento abierto o colocar un recipiente al frente, sino de la producción, promoción y comercialización directa de su música, prácticas cada vez más extendidas en el campo de la música, y alternativas al mercado y a las políticas públicas.

Si bien estas transformaciones apuntan a la reconversión social del músico callejero, no significan revertir la condición de subalternidad. Como se vio a lo largo de este trabajo sus actividades se encuentran en todo momento bordeando la ilegalidad. En otras palabras, su legitimidad se encuentra permanentemente comprometida, tal como lo demuestra la tibieza de los discursos favorables frente a los de ataque o descalificación. Esto me lleva a concluir estas páginas explicitando una inquietud que ha estado presente en forma subliminal desde el comienzo. Me refiero al futuro del histórico músico de las calles, en un contexto de reducción exacerbada del marco legal y de tendencia al control absoluto del espacio público.

## Bibliografía

- BERGER, P.; LUCKMANN, T. (2005) *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires: Amorrurtu Editores.
- CORTÉS TAMAYO, R. (1974) *Tipos populares de la ciudad de México*, México: Departamento del Distrito Federal, Secretaría de Obras y Servicios.
- DELGADO, M. (2007) *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del 'modelo Barcelona'*, Madrid: Catarata.
- EL UNIVERSAL (2007, 9 de septiembre) "Impedirán mariachis 'pirata' en Plaza Garibaldi", [<http://www.eluniversal.com.mx/notas/448082.html>], visitada junio 9, 2013].
- FERRARA, E. (2009) "Otra cara de la crisis. La calle Florida, totalmente copada por músicos callejeros", en *Perfil.com*, 21/marzo, [<http://www.perfil.com>], visitada marzo 21, 2009].
- GIGLIA, A. (2003) "Espacio público y espacios cerrados en la ciudad de México", en RAMÍREZ KURI, P. (Coord.) *Espacio público y reconstrucción de ciudadanía*, México: Flacso - Porrúa, pp. 341-365.
- GONZÁLEZ, S. (2004) "Competencia desleal a los mariachis de Garibaldi", en *La Jornada*, México, 22/noviembre, [<http://www.jornada.unam.mx>], visitada junio 9, 2013].
- ILAMA, R. (2010) "Desalojan a Orquesta Típica Ciudad Baigón. Defensa y Carlos Calvo, una esquina en silencio", en *Voltairenet.org*, 2/marzo [<http://www.voltairenet.org/>], visitada junio 9, 2013].
- LA VANGUARDIA (1894, 8 de octubre) "Sucesos de la capital", [<http://www.lavanguardia.com/hemeroteca/>], visitada junio 9, 2013].
- MAS I USÓ, P. (2006) "Con la música a otra parte" [Editorial], en *Fiestacultura*, 27, verano, [<http://www.fiestacultura.com/fc27.html>], visitada junio 9, 2013].
- MONNET, J.; GIGLIA A.; CAPRON, G. (2007) "Ambulantage et services à la mobilité: les carrefours commerciaux à Mexico", en *CyberGEO, Revue européenne de Géographie*, número 371, 6/abril, [<http://cybergeog.revues.org>], visitada julio 17, 2013].
- MONTESINO GONZÁLEZ, A. (2002) "Espacio público, sociabilidad colectiva y mestizaje cultural", en LUNA, M. (Ed.) *La ciudad en el tercer milenio*, Murcia: Universidad Católica de San Antonio, pp. 49-80.
- MORÁN G. (2009) "Carlos Slim Helú. El hombre Real Estate del año", en *Real Estate Market & Lifestyle*, 57, pp. 22 -29, [<http://www.realestatemarket.com.mx>], visitada junio 9, 2013].
- MÚSICOS Y ARTISTAS CALLEJEROS (2010, 10 de mayo) "Otro ataque contra músicos callejeros el día 18 de marzo", [<http://musicosyartistascallejeros.bolgsport.com/>], visitada junio 9, 2013].
- NOTICIAS DE TU CIUDAD (2010, 10 de octubre), "Ofrecen seguridad a turistas en Plaza Garibaldi", [<http://www.noticiasdetuciudad.df.gob.mx/>], visitada noviembre 11, 2010].
- NOTICIAS URBANAS (2010, 10 de mayo) "Macri reprime a los músicos callejeros", [<http://www.noticiasurbanas.com.ar>], visitada junio 9, 2013].

- PERFIL.COM (2010, 4 de mayo), “Represión por ‘ruidos molestos’ en plena calle Florida”, [<http://www.perfil.com/politica/-20100504-0041.html>], visitada junio 9, 2013].
- PICÚN, O. (2011) “Entre la legitimidad y el conflicto: los músicos callejeros en la ciudad postindustrial. Estudio del Centro Histórico de la ciudad de México y de Ciutat Vella (Barcelona)”. Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas, Universidad Autónoma Metropolitana de México.
- SECCIÓN POLÍTICA (2010, 5 de mayo) “Basteiro denuncia represión a músicos y artesanos”, [<http://www.seccionpolitica.com.ar/basteiro-denuncia-represion-a-musicos-y-artesanos-aid6338.html>], visitada octubre 30, 2013].
- SIGNORELLI, A. (2004) “Redefinir lo público desde la ciudad”, en GARCÍA CANCLINI, N. (Ed.) *Reabrir espacios públicos*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, Plaza y Valdés Editores, pp. 105-126.
- SUÑÉ, R. (2004) “Plazas duras. Los balcones de Ciutat Vella expresan el malestar vecinal por el uso abusivo del espacio público”, en *La Vanguardia*, 12/octubre, p. 5, [<http://www.lavanguardia.com/hemeroteca>], visitada julio 17, 2013].
- VERDAGUER, M. (1931) “De la vida Barcelonesa. Los músicos callejeros”, en *La Vanguardia*, (7 de junio), [<http://www.lavanguardia.com/hemeroteca/>], visitada junio 9, 2013].
- WILLIAMS, R. (1981) *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona - Buenos Aires: Paidós.